

A magyar *líra* jelsor két szó közös alakja: egyszerre jelent pénznemet és műnemet. A homonímia nyelvtörténetileg teljesen véletlen: pénznem-jelentésben a szó a latin súlymértékből, a fontot jelentő *librá*ból származik, míg a műnem elnevezése a görög *lyra* hangszer névre vezethető vissza. A 100%-os alaktani konvergencia 100%-os szemantikai inkongruenciával jár együtt, tehát a két szó akár rímpárt is alkothatna, például így: „mivel alanyi a lírám, / nincsen márkám, frankom, lírám”. Ez a példa véletlenszerű, de az aligha véletlen, hogy a lírikus költészethez inkább a pénz hiányát, mintsem bőségét asszociáljuk: hiába voltak lírikusaink között jómódú birtokosok, sőt arisztokraták is, a költő archetipikus képe sokkal inkább a vándor szegénylegény alakjához kapcsolódik, ahhoz a szerephagyományhoz, amely a Csokonai–Petőfi–József Attila leszármazási sorral lenne jellemezhető. Ez a sztereotip képzet nem egyszerűen inkongruensnek, hanem valósággal antagonisztikusnak tételezi a versírás és a pénzkeresés tevékenységét: azaz líra₁ és líra₂ voltaképpen kizárja egymást. Az ellentétet még szembeötlőbbé teszi, hogy a sztereotípiát nem terjed ki az epikus és drámai műfajok művelőire: Shakespeare-ben az alkotó génusz mellett korának sikeres vállalkozóját is tisztelhetjük, a két Dumas közös neve pedig kereskedelmi brandként működött, amely segített eladni az üzemszerűen, névtelen bér munkások közreműködésével gyártott regényeket.

Ha ennek a különbségnek az okát keressük, visszanyúlhatunk egészen a műnemek első meghatározásáig, azaz Arisztotelész *Poétikájáig*. Az utánpótlás három módját (Ritoók Zsigmond fordításában) így különbözteti meg a gondolatmenet: „olykor elbeszélve, vagy valami mássá válva, mint ahogy Homérosz alkot, vagy mint ugyanaz és nem változva, vagy mindenkit úgy utánozva, amint cselekszik és éppen valamit végrehajt.” (ARISZTOTELÉSZ 1997, 23.) Ebből a második, az „ugyanaz és nem változva” felelne meg a lírai módnak. Ugyanez a meghatározás Sarkadi János fordításában: „csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót” (ARISZTOTELÉSZ 1974, 8.). Az epikus szerző tehát mások nevében is beszél, a drámaíró csak a mások nevében, a lírikus azonban kizárólag önmaga nevében szólal meg. (A valaki nevében való beszélést itt természetesen nem képviselési értelemben értjük, hanem abban a földhözragadt értelemben, hogy ki az adott beszédaktus voltaképpeni végrehajtója.) Mivel a *Poétika* töredékesen maradt fenn, nem derül ki számunkra, hogy az önmaga nevében

megszólaló lírikus beszédaktusában hol is helyezkedik el a nyelvi műalkotást Arisztotelész szerint meghatározó mozzanat, az utánzás. A többi levezetés logikájából az következne, hogy a lírikus a saját érzelmeit, attitűdjeit, beállítódásait, benyomásait, a külvilág impulzusaira adott reakcióit utánozza, míg az epikus és drámai költő másokét, ahogyan azok az interperszonális történetek, interakciók során kibontakoznak. A lírából – legalábbis ebben az alapképletben – hiányzik az interperszonális elem, mint ahogy jobbra hiányzik a történet, a viszonyváltozás is. Egy drámai vagy epikus módban megszólaló szövegnek, amely közvetlenül vagy analógiák révén egy közösség társas viszonyait képezi le, kézenfekvő a relevanciája az adott közösség számára. Az ilyen szövegek jelentős szerepet játszanak a közösség kollektív értékvilágának, moráljának, csoportidentitásának, hatékony kooperációjának kiépítésében, a belső konfliktusok kezelésében, az érdek- és értékütközések feloldásában, a felgyülemlett közösségi tapasztalat átadásában az új nemzedékek számára. Az ilyen szövegek előállítására képes szerzők hamar professzionalizálódnak: a közösség mentesíti őket az egyéb feladatoktól és a létfenntartás terheitől, azaz – pénzben vagy természetben – megfizeti őket, hogy teljes tehetségüket a közösség számára releváns szövegek előállítására fordíthassák.

A lírai költemények közösségi relevanciája sokkal nehezebben nyilatkozik meg. A lírai mód alapesetben az intenzív érzelmi hangoltságok verbális megrögzítésére szolgál, amilyen például a szerelmi rajongás vagy a gyász érzése. Az ilyen jellegű szövegek elsősorban azok számára relevánsak közvetlenül, akik éppen maguk is hasonló érzéseket élnek át: ezekben a helyzetekben saját verbális képességeink rendszerint csődöt mondanak, ezért lehet a felkavaró élmény teljesebb és tudatosabb átélésének, a trauma feldolgozásának hatékony eszköze, hogy mások szavaiban ismerhetjük fel a saját érzelmeink visszhangját. Természetesen a lírai szövegek használati és élvezeti módjai ennél sokkal szélesebbek és számosabbak, de hosszú és összetett kulturális evolúció eredménye az a képességünk, hogy az érzelmi hangoltságok megragadását absztrakt módon, saját korábbi – akár közvetlen, akár más műalkotásokra épülő – tapasztalataink fényében akkor is értékelni tudjuk, ha magunk éppen nem vagyunk szerelmesek, és nem is gyászolunk. Ráadásul arra is sajnálatosan sok példát ismerünk, hogy erre a közösségi relevanciára (vagyis a mű egyetemes jelentőségére) csupán a szerző halálát követően derül fény, így a közösségnek nincs is rá módja, hogy ellentételezze a szöveg révén nyerhető belátások értékét. Mindebből az következik, hogy a lírai szerző professzionalizálódása sokkal bizonytalanabb kimenetelű folyamat, mint az epikus vagy drámai szerzőjé. Lényegében arra kellene építenie a vállalkozását, hogy (az előbbi

példánál maradvá) szerelmes vagy gyászoló gazdag emberek többé-kevésbé folyamatosan igénybe veszik a szolgáltatásait, ő pedig szaktudása révén hitelesen, igényesen és a társadalmi elvárásoknak megfelelően szavakká formálja amorf, elfúló érzelmeiket. Itt már nem kérdéses az utánzás mozzanatának jelenléte. Lényegében ezt a pozíciót célozta meg Csokonai, az alacsony kereslet miatt gazdasági értelemben kevés sikerrel. Ellenszolgáltatások tekintetében ennél jobb eredményeket ígér az udvari költő pozíciója, amely az autonóm alkotás igényének feladásáért teljes biztonságot ígér cserébe – ám a munkaerő-kereslet itt is nagyon korlátozott, hiszen az alkalmas udvarok száma igen csekély. Néhány felvilágosult arisztokrata udvarban azonban megszületik az a belátás, hogy jelentős műalkotások születéséhez nemcsak az anyagi biztonságot, hanem a művészi autonómiát is biztosítani kell, vagyis a tehetségét már bizonyított alkotónak *meg kell előlegezni* az anyagi biztonságot, vállalva annak kockázatát, hogy a jelentős műalkotás esetleg sokáig várat magára. Ezt az intézménytípust, amelyet a polgári kultúra is adaptált, első kiemelkedő képviselője után mecenatúrának nevezzük.

Ahol ez nincs jelen, ott a lírai szerzők professzionalizálódására alig van lehetőség. A biztos megélhetéssel, például vagyonnal, birtokkal, állami vagy egyházi hivattal rendelkező szerzőkben ez az igény fel sem merül: számukra a költészet rendszerint nemes kedvtelés. Zrínyi nyilatkozata nem is lehetne egyértelműbb: „az kit irtam, mulatságért irtam, semmi jutalmot nem várok érette” (ZRÍNYI 1984, 7.) Tanulságos ezt összevetni Tinódi szavaival: „Szeretetből ajánlom szolgálatomat, / Kiért én is várom az én hasznomat” (VARJAS 1979, 329.) Tinódi természetesen nem lírikus, de éppen akkor áll legközelebb a lírai módhoz, amikor autonómiáját nem engedi át teljesen a megrendelőnek, hanem öntudatosan megvédi: az elégtelen anyagi ellenszolgáltatásért nemes, már-már dantei bosszút áll, és örök időkre megszégyeníti a fukar ügyfelet:

Kis Kököllő mellett Bethlen Farkasnak
Bohnyai házánál megíratának,
Mert versszörczésében Sebők deáknak
Nem úr hírével bődös bort adának. (VARJAS 1979, 332.)

Ezekben a sorokban a professzionális költő már a szakmai érdekvédelem gondolatát is megjeleníti, és nem hagy kétséget afelől, hogy a művelet tudatos: „Gondot adok én az oly embereknek, / Kik szegín fejemön nem keserülnek, / Mert versszörczésömbe átkomba lésznek” (VARJAS 1979, 329.)

Tinódi azonban alapvetően a hírügynökségi funkciókat végzi professzionálisan, érzelmi hangoltságokról kevés szó esik a szövegeiben. A lírikusok professzionalizálódása többnyire inkább kényszer, és anyagi értelemben szinte sohasem sikeres: néhány rövid epizódtól eltekintve Magyarországon egyetlen költőnek sem sikerült kizárólag lírából megélnie. Ennek a kudarcnak a fájdalma Csokonai egyik kedves, visszatérő témája. Miközben személyes elégedetlensége Tinódiéval rokon, ő már tudatosan hiányolja a mecénatúra intézményét, miközben alig huszonévesen a múzsáktól búcsúzik:

Tusculanum s Tibur szülik a lelkeket,
S ha Caesar s Maecenas dajkálják ezeket;
Különben nem lehet várni oly remeket,
Mely közel érhesse Virgilt s több ilyeneket. (CSOKONAI 1981, 269.)

Tragikus paradoxon, hogy a költő végzetes megbetegedését éppen egy olyan tranzakció okozta, amelynek során végre méltó módon megfizették a szolgálatait.

A 19. század során kialakult a kulturális élet intézményrendszere, így a lírai költőknek módjuk nyílt rá, hogy kevésbé méltatlan, értelmiségi munkakörök betöltésével tegyenek szert a független alkotáshoz szükséges viszonylagos létbiztonságra és autonómiára. A könyvkiadás, az Akadémia, a folyóiratok, a színházak, az irodalmi társaságok és az általuk kiírt pályázatok számos ilyen lehetőséget megnyitottak. A Csokonai-féle professzionális kiszolgáltatottságot ebben a közegben már csak a rendszeren végképp kívül rekedt valódi dilettánsok vállalták fel életformaként, mint Hazafi Veray János – kivéve az olyan rendkívüli helyzeteket, mint amikor 1849 után az egész intézményrendszer megrendült, és még Vörösmarty is arra kényszerült, hogy megrendelésre írjon halotti verseket, sőt leveleiben kifejezetten azt kéri pesti barátaitól, hogy szerezzenek számára ilyen bér munkát. (Lásd pl. VÖRÖSMARTY 1965, 213.)

A huszadik századra ismét teljesen átrendeződtek a viszonyok. A hivatalos intézményrendszer mellé kialakult a polgári sajtó alternatív intézményrendszere, amely a korszak számos lírai költőjének biztosított viszonylag független megélhetést. Jellemző pályafordulattá vált, hogy a fiatal tehetség Budapestre (vagy például Nagyváradra) érkezve újságírónak áll, vagy hogy az egyetemet hagyja ott az újságírásért. A korabeli sajtó minden korábbinál nagyobb mennyiségű szöveget igényelt, és ezt az igényt jelentős részben kiváló lírikusok elégítették ki, akiknek a publicisztikai (vagy akár zurnalisztikai) életműve kiterjedésében olykor sokszorosan meghaladja a lírai termésüket. Az *Édes Anna* utolsó

oldalán a Kosztolányi család kerítésénél bámészkodó három alak egyike *hírlapíróként* határozza meg a ház gazdáját, s ez a minősítés éppúgy része az ironikus önarcképnek, mint a vizespohárból ivott feketekávé. (KOSZTOLÁNYI 1963, 295–296.) Kosztolányi számára nyilvánvalóan sokat jelentett a töltőtolla (s később írógépe) révén megszerzett polgári biztonság és megállapodottság, miként *A bús férfi panasza*i néhány verséből, s különösen a *Boldog, szomorú dal*ból kiviláglik, habár az utóbbi azzal is szembenéz, hogy az anyagi autonómia megszerzése együtt jár a művészi autonómia és alkotóerő egy titokzatos, transzcendens szférájának elvesztésével. Érdemes azt is megjegyezni, hogy a korszak lírai vállalkozásai közül anyagi értelemben épp egy olyan kötet lett a legsikeresebb, amely nem felel meg az arisztotelészi definíciónak: *A szegény kisgyermek panasza*ról egyetlen olvasója sem gondolta, hogy a szerző csak „maga szólal meg, és nem adja át a szót”. Ritkák azonban az ilyen konstellációk, amikor a lírai szöveg valami elementárisan, evidensen és nyíltan *közös* tárgyat tematizál, mint ez esetben a gyermekkort. A líra alapvetően továbbra is a stilizált magánbeszéd, tehát egy magánjellegű életműködés jellegzetességeit viseli, ezért éppoly disszonáns (azaz tulajdonképpen indiszkrét) pénzre váltani vagy pénzért megvásárolni.

A probléma huszadik századi kezelésének három példáját mutatom be a továbbiakban. Az első természetesen Ady, akinél a pénz lírai tematizálása olyan nagy szerepet kap, mint talán Csokonai óta senkinél. Ady egyik legjelentősebb poétikai invenciója és korabeli egyedülálló hatásának egyik sarokköve az ambivalencia. Az ambivalens attitűd révén Ady a konzervatív kultúrpolitikai közeg három legfontosabb normáját rendítette meg: a hazafiasságot, a valláserkölcsi elkötelezettséget és a férfiúi szemérmet. Ezeknek a provokációknak a súlyával nem összemérhető, számunkra mégis jelentős, hogy ugyanezt az attitűdöt alkalmazta a pénz (s emellett például a bor) szerepének meghatározására is a maga poétikai univerzumában. A pénz egyszerre vonzó és taszító tárgy, a vágyott autonómia feltétele, amely ugyanakkor rabjává tesz minket és elzár az autentikus lét lehetőségétől. A pénz-versek némelyike a pénz státusz-meghatározó hatalmáról, a pénztelenség (és az ettől való rettegetés) megalázó hatásáról szól, mint a *Mi urunk: a pénz*, vagy a *Csak egy perc* címűek. A pénz hatalmától való megszabadulás gondolatával játszik el a *Pénz a remeteségben* című vers, ahol a lírai alany elvonul a rengetegbe, de az idegen vendég által eléje dobott pénz azonnal visszarántja a (természetesen nagybetűs) Életbe. A líra pénzre válthatóságának paradoxonát azonban *A nagy Pénztárnok* című vers ragadja meg legtisztábban: a vers címszereplője részletesen elszámol a lírai alannal minden szenvedésért, áldozatért, sérelemért, testi betegségért és lelki elköteleződésért, vagyis mindazért a személyes

impulzusért, amiből végső soron lírai költészet keletkezett, s ami ilyenformán mindvégig kifizetetlen maradt. Természetesen, amint várható, az elszámolás pillanata a halállal esik egybe, az elnyert anyagi jutalom már nem váltható át valódi jóvátétellé.

Erre a képzeletbeli elszámolásra azonban nem csak az élet végén kerülhet sor. Második példánk, József Attila az élet elejére helyezi, egy fausti alku keretei közé: „Húsz esztendőm hatalom, / húsz esztendőm eladom”. Ez a „hatalom” voltaképpen a tehetséges fiatalember élettereje, alkotói potenciálja és autonómiája, amelyet megvételre ajánl fel az egzisztenciális biztonság megszerzése, a vers elején jelzett teljes kivetettség és kiszolgáltatottság feloldása érdekében. A végső megoldás az ördöggel kötött alku, amely a lehetőségek teljes eltékozlásával egyenértékű. A tizenkét évvel későbbi *Születésnapomra* rezignáltan tekint vissza erre a szélsőséges ajánlatra és következményeire, különös tekintettel arra, hogy az alkotói potenciálok, s később a produktumok „eladása” nem bizonyult sikeresnek: „még havi kétszáz sose telt”. Közismert, hogy ez a sor popkulturális utalás az alig fél évvel korábban bemutatott *Havi 200 fix* című filmvígjáték (írta Vadnay László, rendezte Balogh Béla) népszerű betétdalára. Ez a havi kétszáz – mint a hivatkozott dalból is kiderül – semmiféle luxust nem tartalmaz, csupán a létbiztonságot, az integritást, a megaláztatás elleni védettséget. A költő azonban arról is nyilatkozik, hogy kitől várná ennek az alapilletménynek a biztosítását: „Az ám, / Hazám!” A modern nemzetállamnak eszerint nemzeti mecénátúrát kellene biztosítania – ami kitűnő gondolatnak látszik mindaddig, amíg nem szembesülünk a gyakorlati megvalósulásaival.

József Attila azonban nemcsak a helyzet tarthatatlanságát látja, hanem a benne rejlő feloldhatatlan paradoxitást is. Egyik legszemélyesebb, és az intimitás határait legbrutálisabban feszegető versében kerül szóba a pénz, a *Nagyon fáj* címűben, amely egy egészen másfajta kiszolgáltatottságot tematizál. A tárgy megjelenése e kontextusban merőben váratlan: „De énekiem / pénzt hoz fájdalmas énekiem / s hozzám szegődik a gyalázat”. Ez a vers fordulópontja: eddig tart a panasz, itt kezdődik az átok. A vers első fele racionális (bár könyörtelenül szókimondó) freudista érvelés, míg második fele varázslat, telekinézis, transzcendens erők megidézése. Az átok beteljesítéséhez külső ágensekre van szükség, mert a költemény közléséért járó honorárium megfosztja a lírai alanyt (s a vele ez esetben szokatlanul összefonódott szerzőt – nem mint funkciót, hanem mint valós személyt) az átokvarázslathoz szükséges abszolút integritástól. A szavakért kapott pénz aláássa a szavak autenticitását, hiszen a pénz lényege éppen az átválthatóság, a feloszthatóság: mindaz, ami a transzcendens teljesség, az abszolút ellentéte. A versben ezen a ponton el kell hallgatnia a

szenvedésről szóló magánbeszédnek, és át kell adni a cselekvést (szavak általi cselekvést: az átok beszédaktusát) olyan szenvedő lényeknek, akik a szenvedésükért nem kapnak pénzt, így megőrzik az autenticitásukat, és alkalmasak maradnak az átok beteljesítésére.

Harmadik példánk a transzcendens vonatkozásokat nem érinti közvetlenül, annál jobban kirajzolja a kérdés történeti távlatát. Petri György *Horatiusnak rossz napja van* című verséről van szó, amelyben a megidézett költő valójában nem szerepel személyesen: neve a címbe is inkább arra a viszonyra utal, amely a meg nem nevezett másik (nem) szereplőhöz, Maecenashoz fűzte őt. Ha Petri itt Horatiusszal azonosítja a maga lírai beszélőjét, s végsősoron önmagát, akkor nehéz elgondolnunk, kit is képzeljünk Maecenas helyébe. Petri harmincéves korától haláláig szabadfoglalkozású író volt, és ennek a huszonhat évnek az első felében mindvégig legalább részleges, de időnként teljes publikálási tilalom sújtotta, így aligha fenyegette az a veszély, hogy a pénz beszennyezné az autenticitását. Vele nem állt szemben olyan – akár megszorításokkal – autentikusnak tekinthető „haza”, amelynek orra alá dörgölhette volna az igényeit. A mecenatúra csaknem teljes hiányát a saját lírikusi autonómiájának kiépítésére használta fel, megcélózva a színópei Diogenész, a kynikus bölcs pozícióját, aki bármilyen igazságot kimondhat, nem lehet megbüntetni érte: nem lehet elvenni tőle semmit, hiszen nincsen semmije, ebben áll a hatalma. A felszínes szemlélő azt gondolhatná, hogy ennek a műveletnek az eredményei csupán a botránykö-versek: azok a közismert, de avulékony, nyíltan politizáló, közéleti kérdéseket és személyeket tárgyaló költemények, amelyek egyébként nemigen férnek bele a líra arisztotelészi meghatározásba. Petri azonban egyebek mellett arra is felhasználta ezt a pozíciót, hogy lírai énje elvegyülhessen, mint fogalmaz, „a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai között” (PETRI 2003, 294.), mégpedig nem pusztán szociográfiai, hanem, hogy úgy mondjam, létfilozófiai értelemben.

Ebből a megmerülésből születtek Petri legnagyobb versei, de a pénz-paradoxon két szempontból is megoldatlan maradt. Az egyik probléma, hogy a költő biográfiai énjének fennmaradását valamilyen módon mégiscsak biztosítani kell; a másik, hogy az autonómiát nemcsak materiális, hanem érzelmi függések is korlátozhatják. Az e kérdésekhez kapcsolódó morális (vagy inkább amorális) helykeresés verse a *Horatiusnak rossz napja van*. Az itt ironikusan bejelentett igény szerint az anyagi támogatás legyen teljesen személytelen, ne kapcsolódjon hozzá semmiféle morális kényszer, ne legyen benne szerepe még a szeretetnek sem, s másrészt lehetőleg jócskán haladja meg a havi 200 szintjét. A felkínált logisztika azonban nyilvánvalóan abszurd és provokatív: „Vesziessenek el nagyobb összeget az utcán, /

amit én majd véletlenül megtalálok”, illetve „Irassák rám a házukat, és haljanak meg”. Ezek végrehajthatatlan tervek, semmiképp sem intézményesíthetők, tehát a szubtextus végső soron az, hogy a helyzetnek nincs reális megoldása. A Horatius felé küldött szarkasztikus, de egyben irigykedő tekintet útközben Csokonaiéval találkozik, és a két költő rezignáltan összenéz: „az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon.”

Irodalom:

ARISZTOTELÉSZ (1974): Poétika. Helikon, Budapest.

ARISZTOTELÉSZ (1997): Poétika. Pannon-Klett, Budapest.

CSOKONAI Vitéz Mihály (1981): Minden munkája I. Szépirodalmi, Budapest.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1963): Édes Anna. Szépirodalmi, Budapest.

PETRI György (2003): Összegyűjtött versek (Munkái I.) Magvető, Budapest.

VARJAS Béla szerk. (1979): Balassi Bálint és a 16. század költői I. Szépirodalmi, Budapest.

VÖRÖSMARTY Mihály (1965): Levelezése 2, 1831–1855, kiad. Brisits Frigyes, Akadémiai Kiadó, Budapest (Összes Művei, 18.)

ZRÍNYI Miklós (1984): Szigeti veszedelem. Szépirodalmi, Budapest.